GEORGES SIMENON

por Carvel Collins, **1952**



André Gide, quien al final de su vida estaba escribiendo un trabajo sobre la obra narrativa de Simenon, dijo que éste era "tal vez el más grande" novelista de la Francia contemporánea.

Simenon publicó su primera novela, *Au Pont des Arches*, a los diecisiete años, y al escribirla en diez días empezó de inmediato su fenomenal práctica de producción rápida. Utilizando al menos dieciséis seudónimos, que van de Christian Brulls hasta Gom Gut, empezó a escribir docenas de novelas comerciales –una de ellas exactamente en veinticinco horas– con la intención de entrenarse para obras más serias. Acortó su período de entrenamiento con novelas comerciales cuando empezó a escribir narrativa de transición: su serie de libros sobre el detective Maigret. De la serie de Maigret se desplazó rápidamente a la tensa novela psicológica de menos de doscientas páginas –que sus miles de lectores europeos conocen como "un simenon"–, de las que ahora ha escrito más de setenta y cinco.

Actualmente, salvo por algún infrecuente Maigret, sólo publica libros serios. Esos libros, que escribe en francés, no sólo son traducidos sino que se los utiliza constantemente para el cine y la televisión, en adaptaciones que Simenon no supervisa, para piezas que no ve.

En total, ha publicado más de ciento cincuenta libros con su propio nombre, además de trescientos cincuenta con diversos seudónimos.

Simenon nació en Bélgica en 1903, pasó gran parte de su vida en Francia, y fue a vivir a los Estados Unidos en 1945.

El estudio del señor Simenon en su desportillada casa en el límite de Lakeville, Connecticut, después del almuerzo, un día de enero de sol brillante. La habitación es un reflejo de su propietario: alegre, eficiente, hospitalaria, controlada. En las paredes hay libros de derecho y de medicina, dos campos en los que Simenon se ha convertido en experto; guías de teléfonos de muchas partes del mundo, que usa para dar nombres a sus personajes, el mapa de una ciudad en la que acaba de ambientar su novela de Maigret número cuarenta y nueve, y el calendario en los que ha tachado los días transcurridos escribiendo ese Maigret –un capítulo por día–, y los tres días que ha pasado revisándolo, tarea que generosamente ha interrumpido para conceder esta entrevista.

En la oficina de al lado, después de haberse ocupado de que todo estuviera cómodamente dispuesto para su esposo y el entrevistador, la señora Simenon vuelve a dedicar su atención a los asuntos financieros de un escritor cuyas novelas aparecen de a seis por año y cuyos contratos por libros, adaptaciones y traducciones son para más de veinte idiomas.

Con gran cortesía, y con una voz rica que confiere a sus declaraciones sutilezas de sentido poco comunes, el señor Simenon prosigue una conversación iniciada en el comedor.

GEORGES SIMENON

Sólo un consejo procedente de otro escritor me ha resultado muy útil. El consejo me lo dio Colette. Yo estaba escribiendo cuentos para *Le Matin*, donde en ese momento Colette se desempeñaba como editora literaria. Recuerdo que le di dos cuentos y ella me los devolvió, y yo volví a intentarlo un par de veces más. Finalmente ella me dijo: "Mirá, es demasiado literario, siempre demasiado literario". Así que seguí su consejo. Es lo que hago cuando escribo, y el trabajo principal cuando reescribo.

¿A qué se refiere por "demasiado literario"? ¿Qué es lo que elimina cierta clase de palabras?

–Adjetivos, adverbios y cualquier palabra que esté allí solamente para causar un efecto. Cada oración que esté allí solamente por la oración misma. Ya sabe, una oración bella... hay que eliminarla. Cada vez que encuentro algo así en una de mis novelas debo eliminarlo.

¿Usted es consciente de que su novela tendrá lectores?

–Sé que hay muchos que tienen más o menos los mismos problemas que yo, con mayor o menor intensidad, y que se sentirán felices de leer el libro para encontrar la respuesta... si es que es posible encontrar la respuesta.

¿Aun cuando el autor no pueda encontrar la respuesta los lectores se benefician porque el autor la busque de manera significativa?

–Así es. Por cierto. No recuerdo si le he hablado de lo que he sentido durante varios años. Cómo la sociedad de hoy carece de una religión intensa, de una firme jerarquía de las clases sociales, y la gente tiene miedo de la enorme organización de la que sólo son una pequeña parte; para ellos leer ciertas novelas es como mirar por la cerradura para enterarse qué hace y piensa el vecino... ¿Acaso tiene el mismo complejo de inferioridad, los mismos vicios, las mismas tentaciones? Eso es lo que buscan en una obra de arte. Creo que actualmente hay más personas inseguras y en busca de sí mismas. Ahora hay muy pocas obras literarias de la clase que escribió Anatole France, por ejemplo... ya sabe, obras muy calmas y elegantes y tranquilizadoras. Por el contrario, lo que la gente quiere hoy son los libros más complejos, que tratan de explorar cada rincón de la naturaleza humana. ¿Comprende lo que quiero decir?

Creo que sí. ¿Quiere decir que eso no ocurre solamente porque ahora sabemos más de psicología sino porque hay más lectores que necesitan obras de esa clase?

–Sí. Un hombre común de hace cincuenta años... hoy existen muchos problemas que él no conocía. Cincuenta años atrás él tenía las respuestas. Ahora ya no las tiene más.

Hace alrededor de un año usted y yo escuchamos a un crítico que pedía que la novela actual volviera a la clase de novela escrita en el siglo XIX.

–Es imposible, completamente imposible, creo. *(Una pausa.)* Como vivimos en una época en la que los escritores no siempre están rodeados de barreras, pueden tratar de presentar a sus personajes por medio de una expresión más plena, más completa. Se puede mostrar el amor en un relato hermoso, los primeros diez meses de dos amantes, como en la literatura de hace mucho tiempo. Después hay una segunda clase de historia: los amantes empiezan a aburrirse, y ésa era la literatura de fines del siglo pasado. Y después, si uno tiene la libertad de ir más allá. El hombre tiene ya cincuenta años y trata de tener otra vida, la mujer se pone celosa y hay niños involucrados... ésa es la tercera historia. Ahora estamos en la tercera clase de historia. Ya no nos detenemos cuando se casan, no nos detenemos cuando se aburren, seguimos hasta el final.

Con respecto a eso, con frecuencia escucho que la gente se pregunta por la presencia de la violencia en la narrativa moderna. Yo estoy a favor de ella, pero me gustaría preguntarle por qué escribe usted sobre la violencia.

–Estamos acostumbrados a ver gente llevada hasta su límite.

¿Y la violencia está asociada a eso?

–Más o menos. *(Una pausa.)* Ya no pensamos en el hombre desde el punto de vista de ciertos filósofos; durante mucho tiempo el hombre fue observado desde el punto de vista que afirmaba que existía un Dios, y el hombre era el rey de la creación. Ya no pensamos que el hombre es el rey de la creación. Vemos al hombre casi cara a cara. A algunos lectores todavía les gustaría leer novelas muy tranquilizadoras, novelas que les dieran una visión consoladora de la humanidad. Pero no es posible.

Usted me ha mostrado los sobres de papel Manila que usa para empezar las novelas. Antes de empezar a escribir verdaderamente, ¿hasta qué punto ha trabajado conscientemente en el plan de esa novela en particular?

–Tal como usted ha dicho, debemos distinguir entre consciente e inconscientemente. Inconscientemente, probablemente siempre tengo en mente al menos dos o tres, no diría novelas, ni ideas de novelas, sino temas. Nunca pienso siquiera que podrían servir para una novela; más exactamente, son cosas que me preocupan. Dos días antes de empezar a escribir una novela, tomo conscientemente una de esas ideas. Pero antes de tomarla conscientemente, primero busco cierta atmósfera. Hoy hay un poco de sol aquí. Yo podría recordar tal y cual primavera, tal vez en una pequeña ciudad italiana, o en algún lugar de la Provence francesa o en Arizona, no lo sé, y entonces de a poco un pequeño mundo aparecería en mi mente, con algunos personajes. Esos personajes estarían tomados en parte de personas que he conocido y serían, también en parte, puramente imaginarios... ya sabe, son un complejo de ambas cosas. Y después, la idea que ya he tenido volvería a presentarse y los envolvería. Ellos tendrían el mismo problema que me preocupa a mí. Y el problema... junto con esas personas, me daría la novela.

¿Cuándo empiezan a tomar forma los incidentes?

–La víspera del primer día sé lo que ocurrirá en el primer capítulo. Después, día tras día, capítulo tras capítulo, descubro qué ocurrirá más tarde. Cuando empiezo la novela, escribo un capítulo diario, sin saltear ni un día. Como es un esfuerzo, debo mantener el ritmo de la novela. Si, por ejemplo, estoy enfermo durante cuarenta y ocho horas, debo tirar los capítulos anteriores. Y nunca retomo esa novela.

Cuando escribía narrativa comercial, ¿tenía el mismo método?

–No. En absoluto. Cuando escribía una novela comercial no pensaba en ella fuera de las horas que pasaba escribiéndola. Pero ahora, cuando estoy haciendo una novela no veo a nadie, no hablo con nadie, no contesto llamados telefónicos... vivo como un monje. Todo el día soy uno de mis personajes. Siento lo que él siente.

¿Es siempre el mismo personaje durante todo el proceso de escritura de esa novela?

–Siempre, porque casi todas mis novelas muestran lo que ocurre alrededor de un personaje. Los otros personajes son vistos por él. Así que tengo que estar en el pellejo de ese personaje. Y al cabo de cinco o seis días es algo casi insoportable. Esa es una de las razones por las que mis novelas son cortas; al cabo de once días ya no puedo... es imposible. Tengo que terminar... es algo físico. Estoy demasiado cansado.



Eso creo. Especialmente si lleva al personaje principal hasta su límite.

–Sí, sí.

Y usted está desempeñando ese papel junto con él, está...

–Sí. Y es espantoso. Por eso, antes de empezar una novela –tal vez esto suene tonto, pero es la verdad–, generalmente unos días antes de empezar una novela me cercioro de no tener citas ni entrevistas durante los próximos once días. Después voy al médico. El me controla la presión arterial, me hace un chequeo. Y me dice: "Okay".

¿Puede nombrar algunos de los problemas que ha tratado con frecuencia y que espera volver a tratar en el futuro?

–Uno de ellos, por ejemplo, uno que volverá a acecharme más que cualquier otro, es el problema de la comunicación. Me refiero a la comunicación entre dos personas. El hecho de que seamos no sé cuántos millones de personas y de que la comunicación, una comunicación completa, entre dos de esas personas, sea completamente imposible, me parece uno de los mayores temas trágicos del mundo. Cuando era niño tenía miedo de eso. Casi llegaba a llorar por eso. Me producía una enorme sensación de soledad. Ese es un tema que he tratado no sé cuántas veces. Pero sé que volveré a hacerlo. Por cierto que sí.

¿Y algún otro?

–Otro parece ser el tema de la huida. De un día para otro cambiar de vida completamente: sin que importe lo que ha ocurrido antes, simplemente irse. ¿Sabe a qué me refiero?

Entre las novelas que están publicadas, ¿cuál de ellas le parece una de esas que prefiere?

–*Los hermanos Rico*. La historia podría ser la misma si en vez de un gangster tuviéramos al cajero de uno de nuestros bancos o a un maestro que conociéramos.

¿La posición de un hombre se ve amenazada y entonces él hará cualquier cosa por conservarla?

–Así es. Un hombre que siempre quiere estar en la cumbre con el pequeño grupo con el que vive. Y sacrificará cualquier cosa por permanecer allí. Y puede ser un buen hombre, pero hizo tal esfuerzo por llegar al sitio donde está que nunca aceptará dejar de estar allí.

Una vez usted habló de su deseo de escribir novela "pura". ¿De eso hablaba cuando decía hace un rato que eliminaba todas las palabras y oraciones "literarias", o también se refiere a la inclusión de la poesía que acaba de mencionar?

–La novela "pura" sólo hará aquello que puede hacer la novela. Quiero decir que no debe enseñar ni hacer periodismo. En una novela pura nadie ocuparía sesenta páginas para describir el Sur o Arizona o algún país de Europa. Sólo estaría allí la tragedia, y sólo lo que fuera una parte de esa tragedia. Lo que pienso de las novelas actuales es casi una traducción de las leyes de la tragedia a la novela: creo que la novela es la tragedia de nuestra época.

Como la televisión y las películas y las revistas están gobernadas por los códigos que ya mencionó, entiendo que usted cree que el escritor de novela pura está obligado a escribir libremente.

–Sí. Y hay para ello una segunda razón. Creo que ahora, por razones probablemente políticas, los propagandistas están tratando de crear un tipo de hombre. Creo que el novelista tiene que mostrar al hombre tal como es, y no al hombre de propaganda. Y no me refiero solamente a la propaganda política, me refiero al hombre tal como lo enseñan en el tercer grado de la escuela, un hombre que no tiene nada que ver con lo que es un hombre.

Una última pregunta, si es que me lo permite. ¿Las críticas publicadas alguna vez le hicieron cambiar conscientemente su manera de escribir? A partir de lo que ha dicho, me parece que no.

–Nunca. *(Hace una pausa y baja la vista.)* Tengo una voluntad muy fuerte en lo referido a la escritura, y siempre voy por mi propio camino. Por ejemplo, durante veinte años todos los críticos dijeron lo mismo: "Ya es hora de que Simenon nos dé una gran novela, una novela con veinte o treinta personajes". No comprenden. Nunca escribiré una gran novela. Mi gran novela es un mosaico armado con todas mis pequeñas novelas. *(Alza la vista.)* ¿Comprende? ▮

Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo. Este fragmento pertenece al volumen Narradores 1 *de la colección* Confesiones de Escritores. Los reportajes de The Paris Review.

VERANO 12 / JUEGOS

ENIGMA LOGICO

Desde Andalucía han llegado cuatro tríos cómico-musicales que se toman al flamenco en solfa. Deduzca cómo está formado cada group.

		MAGO				MUSICO				PAYASO			
		Ahmed	Alí	Raschid	Selim	Camarón	Curro	Manolín	Paquillo	Talán	Telén	Tilín	Tolón
TRIO	"Alegrías"												
	"Garrotín"												
	"Petenera"												
	"Seguiriya"												
PAYASO	Talán												
	Telén												
	Tilín												
	Tolón												
MUSICO	Camarón												
	Curro												
	Manolín												
	Paquillo												

1. Lo mejor del trío "Alegrías" es la actuación de Paquillo, mientras que en "Petenera" se destaca Telén. Selim no actúa en ninguno de estos dos tríos.
2. En uno de los números, Tilín malogra los trucos de Alí. En otro, Talán interrumpe a Camarón.
3. Manolín no trabaja con Ahmed o con Selim.
4. Curro no forma parte de "Garrotín" ni de "Seguiriya" (donde el mago no es Selim).
5. Los hermanos Benítez, que se hacen llamar Raschid, Camarón y Tolón, actúan en tríos diferentes.

CRUCI-CLIP

Anote las palabras siguiendo las flechas.

BULTO GRANDE Y APRETADO · ANILLO RÍGIDO · VÍA FÉRREA SECUNDARIA · LLENO DE RIPIO · SAN FRANCISCO DE ... · ENGALANAR, DECORAR · ESPANTAR LA CAZA

DESORDENADO

LABRÁIS LA TIERRA · LAUDATORIO, QUE ALABA · TEJER, URDIR

ESCOLLO DONDE ROMPEN LAS OLAS

APARTARÁ, SEPARARÁ

CAPITAL DE NORUEGA · REZAR

PERIÓDICOS ESPECIALIZADOS · CLAVABAN LOS DIENTES · (SAM) ACTOR · RÍO DE UCRANIA · FECHARÍA UN DOCUMENTO

PEGAJOSIDAD, GLUTINOSIDAD

INUNDA · BUENA FAMA Y REPUTACIÓN

COLOR ROJO SUBIDO · INTRODUZCO, PONGO

EN INGLÉS, FIN · OBRA LARGA EN VERSO

ALCALOIDE EXTRAÍDO DEL TÉ · (... CÁPITA) POR CABEZA

OFICIAL TURCO · PROVINCIA DE ITALIA

CURAD · PARTE DE LA QUILLA DE UN BARCO

UNO, DOS, TRES

En cada casilla van una, dos o tres letras, pero en ninguna línea horizontal o vertical hay dos casillas con la misma cantidad de letras. Todas las palabras tienen seis letras.

	1	2	3
1			
2			
3			

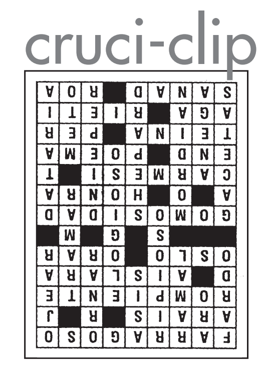
HORIZONTALES: 1. Período de diez años. **2.** El que pronuncia un discurso. **3.** Que tiene muchas ramas (fem.). **VERTICALES: 1.** Embellece y adorna un sitio. **2.** Labramos con el arado. **3.** Que da (fem.).

SOLUCIONES

enigma lógico

"Alegrías", Ahmed, Paquillo, Tolón.
"Garrotín", Selim, Camarón, Talán.
"Petenera", Raschid, Curro, Telén.
"Seguiriya", Alí, Manolín, Tilín.

cruci-clip



uno, dos, tres

DEC	A	DA
O	RA	DOR
RA	MOS	A